

Die Schwerkraft des Verderbens

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **51 (1999)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931805>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Schwerkraft des Verderbens

Die häufigste Form, die Chabrols Filme annehmen, ist die des Thrillers. Dabei ist sein Verhältnis zur Gattung der Mordgeschichte zwar historisch einwandfrei abgesichert, bleibt aber trotzdem problematisch.

Pierre Lachat

Mit 23 veröffentlicht Claude Chabrol im *Mystère-Magazine* seine erste Kriminalerzählung. Ihr Held wähnt sich im Traum des vorsätzlichen Mordes an seiner ungetreuen Ehefrau überführt: verraten von einem Indiz, das ihm entschlüpft ist. Beim Aufwachen murmelt er dankbar: Jetzt weiss ich, was für Fehler ich vermeiden muss. Du rennst in dein Verderben, Unseliger! So ruft ihm die Leserschaft vergeblich zu. Wer auch noch einen warnenden Traum ausschlägt, der muss mit ultimativer Blindheit geschlagen sein.

Der Verfasser dieser Novelle wird später launige Sentenzen fallen lassen wie: Ich bringe gern jemanden um, aber ich möchte genau wissen, was sich abspielt, wenn man jemanden ermordet. Wie wahr, wer seinem Nächsten das Lebenslicht ausblasen will, der sollte nichts dem Zufall überlassen. Und ähnlich wie der Anschlag auf das Leben eines Mitmenschen verlangt auch ein Kinostück, dass der Urheber die Indizienkette lückenlos kontrolliert.

Dem Autor ist es vorbehalten, das Ganze im Auge zu behalten und die Intrige zu gliedern vom Motiv bis zur Strafe. Die Helden aber wiegt er in dem irrigen Glauben, sie seien die Herren der Lage, nicht er. Der Schreib- und Filmtäter ist klug und feige. Das Messer, die Pistole oder Giftampulle drückt er lieber einer seiner Figuren in die Hand statt das Instrument selbst anzuwenden.

Wer schreibt oder filmt, ist ein verhinderter Verbrecher, der inzwischen nichts Ärgeres anstellt.

Die gespaltenen Figuren

Von Anfang an hat Claude Chabrol weniger die zielstrebig abschnurrenden Storys von hartgesottene kalifornischen Privatdetektiven, sondern mehr die traditionellen Beispiele vor Augen. Ob geschrieben oder gefilmt, die Stoffe von Edgar Allan Poe, Georges Simenon, Patricia Highsmith, Orson Welles, Fritz Lang und Alfred Hitchcock sind viel enger verschachtelt und tiefer unterkellert; sie laufen vor und zurück und bewegen sich im Kreis.

Chabrol schätzt das Abgezirkelte, Geometrische, Mehrstöckige einer erzählerischen Konstruktion, und in perfekter Form trifft er diese Vorzüge in den Kinostücken des gelernten Wiener Baukünstlers Fritz Lang an. Später wird Chabrol den Beruf des Filmregisseurs geläufig mit dem des Architekten vergleichen, der die Fliesen auch verlegen lasse.

Die Stoffe, an denen Chabrol sich misst, leuchten in die Beweggründe, Visionen, Stimmungen und Zwangsvorstellungen der Seele hinein. Statt dem Scharfsinn des Kriminalisten vertraut Simenons Fahnder Maigret seinem Gespür. Und Patricia Highsmith erfindet mit ihrem Helden Ripley den Mörder, der ungestraft bleibt und sich auch gleich noch mit unseren heimlichen Sympathien davonstiehlt.

Mit 27 schreibt Chabrol zusammen mit Eric Rohmer den Aufsatz «Hitchcock». Das Publikum der Epoche hält den Briten noch bestenfalls für einen virtuosenspannungsmacher. Die Studie argumentiert, seine Geschichten gäben bei genauerem Hinsehen den katholischen Moralisten zu erkennen. Und das Atemberaubende rühre nicht vom ungewissen Ausgang einer Fabel her, sondern von der psychischen Gespaltenheit der Figuren. Sie seien unberechenbar, weil sie ihre dunklen, verschwiegenen Antriebe nur höchst oberflächlich beherrschten. Sie trügen die Konflikte in und mit sich selber aus.

Beliebig versetzbare Fabeln

Ob Hitchcock sich wirklich als Moralist versteht, bleibt bis heute fraglich. Doch falls ihn Chabrol und Rohmer willkürlich zu einem solchen erklären, dann geschieht es aus der örtlichen literarischen Tradition heraus. In der Nachfolge Michel Montaignes wurde die Kunst, ein Moralist zu sein, in Paris immerhin so gut wie erfunden (und sie ist scharf zu trennen vom landläufigen selbstgerechten Moralisieren). Hinzu kommt, dass Chabrol selber in jenen Tagen noch zur Kirche ging. Seine Erinnerungen wird er 1976 denen widmen, die lieber ins Kino gehen als in die Messe.

▼ Konstruiert als ein zu lösendes Rätsel:
«Les fantômes du chapelier» mit Aurore
Clément und Michel Serrault



Chabrol mag sich nicht auf ein einziges Genre festlegen lassen

Trotz erklärter Vorliebe wendet er sich dann keineswegs etwa tracks dem Thriller zu, sowie er selber zu filmen beginnt. Sein Erstling «*Le beau Serge*» steckt 1958 noch voller katholischer Symbolik. Die Vorkämpfer der Nouvelle Vague erheben den Film zu ihrem ersten Musterbeispiel. Solches Kino wollen sie machen, doch braucht es nicht unbedingt nur Thriller hervorzubringen oder nur christliche Sinnspiele. Die Neutöner versuchen, jenen Hollywood *professionals* nachzueifern, die sich quer durch die Gattungen bewegen. Jean-Luc Godard zum Beispiel glaubt es sich schuldig zu sein, sogar einmal ein Musical hinzulegen. Und wie seine Freunde mag auch Chabrol selbst sich auf kein einzelnes Genre festlegen lassen.

Erst «*A double tour*» macht dann, zwei Jahre später, Ernst mit jenen eigentlichen Kriminalfilmen, die das Gesamte seines Schaffens breit durchziehen. Als Vorlage dient «*The Key to Nicholas Street*» von Stanley Ellin. Die angelsächsische Quelle ist vielsagend. Schon beim Probelauf, heisst das, versteht Chabrol den Typus der Mordgeschichte als beliebig versetzbar. Er topft dann weitere Autoren englischer Sprache um: Nicholas Blake, Charlotte Armstrong, Ellery Queen, Richard Neely, Ed McBain, William Irish. Von den

Meistgelesenen kommen selbstverständlich Patricia Highsmith zum Zug, logischerweise gefolgt von ihrer Erbin Ruth Rendell. Später wildert er in die allgemeine Weltliteratur hinüber und zehrt unterschiedslos von William Shakespeare, Henry James, Henry Miller, Simone de Beauvoir, Gustave Flaubert, J. W. Goethe und August Strindberg.

Die Manipulation als Spielregel

Aus dem Beigebrachten zimmert Chabrol unter eigenen Zugaben gleichsam architektonisch den Thriller nach gallischer Manier. Besonders gut entfaltet sich bei ihm der Typus vor der Szenerie des provinziellen Hinterlandes, der *France profonde*. Zwar produziert Frankreich schon lange eigene *policiers* nach ausländischem Muster. Doch werden dabei fast nur die elementaren Spielarten des *polar* übernommen, wie der Argot für Krimi sagt. Mordfälle fallen zwecks Aufklärung an. Der Verbrecher wird eliminiert, um den Alltag wieder ins sichere Lot zu rücken.

Zu diesen Routineübungen steuert Chabrol zwar auch eigene Durchgänge bei, so noch Mitte der achtziger Jahre mit «*Poulet au vinaigre*» und «*Inspecteur Lavardin*», die tatsächlich einen wiederkehrenden Helden vorzuweisen

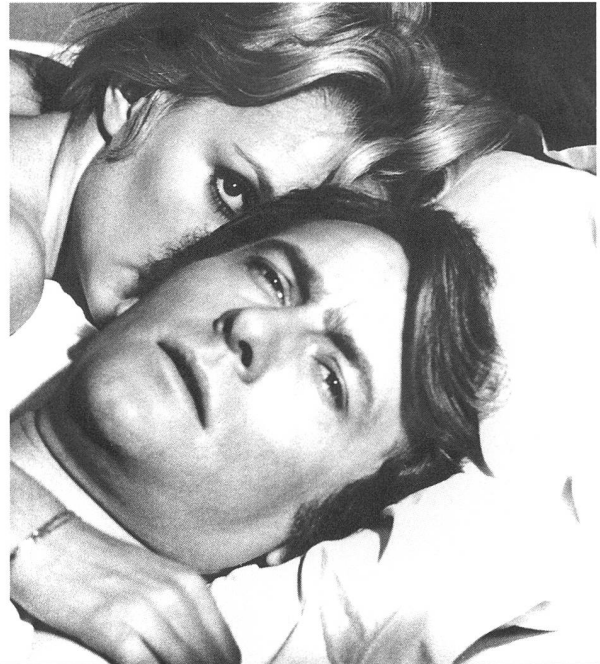
haben. Doch erweist sich seine Originalität erst bei den komplizierteren Varianten des Genres. Mordfälle fallen dann zwecks Analyse ihrer psychischen Verwicklungen an; und sie entfallen nicht mit der Identifizierung des Täters, sondern beginnen damit erst richtig.

«Ich konstruiere meine Filme gern als Krimis: als ein zu lüftendes Geheimnis, als ein zu lösendes Rätsel», sagt Chabrol. «Der Zuschauer muss sich eingewöhnen und die zugrundeliegende Form Schritt für Schritt entdecken können. Dafür braucht es Zwischenstufen, verschlüsselte Indizien.»

Sehr oft, heisst das, und gerade in den besten Beispielen gerät die Mordgeschichte zum Hilfsgerüst, und das rein Kriminalistische wird zum blossen Vorwand. Entsprechend wirken Fahnder gern unbedarft bei Chabrol und ihre Aufgabe als läppisch. Mancher Plattfuss braucht bloss zu warten, bis sich der Schuldige von allein verrät. Und mehr als einmal bleibt das Ende sowieso offen.

«Da kann man zwar in eine üble Falle hinein laufen, aber

▼ Exemplarischer Chabrol-Krimi:
«Que la bête meurt» mit Caroline Cellier
und Michel Duchaussoy



Das Interessante an einem Krimi ist, dass die Manipulation zu den Spielregeln gehört

das Interessante an einem Krimi ist, dass die Manipulation zu den Spielregeln gehört. Darum ist man nur solange wahrhaft glücklich, als der Täter nicht gefunden wird.»

Kunststück, denn sobald auffliegt, wer der Gesuchte ist, lässt sich auch durchschauen, wie der Autor das Publikum genarrt hat.

Das Verbrechen, höchstwahrscheinlich

Ein gutes Dutzend exemplarischer Filme dieses Typs verteilen sich locker über vier Jahrzehnte. Die markantesten heissen «L'œil du malin», «La femme infidèle», «Que la bête meure», «Juste avant la nuit», «Les fantômes du chapelier», «Masques», «Le cri du hibou», «La cérémonie» und neustens «Au cœur du mensonge».

Chabrol waltet darin als unbestechlicher, oft indifferenter Moralist, der bezweifelt, dass sich den Figuren durch Zuwendung helfen liesse. Mit der grausamen, amüsierten Ironie des Insektenforschers beobachtet er das aberwitzige Treiben seiner scheinbar so honorigen und oft wohlmeinenden Helden. Er führt ihren kläglichen Heroismus vor Augen und die tragikomische Verhinderung, der sie im Guten wie im Bösen unterliegen.

Sie übergiessen sich ganz aus eigener Kraft mit Ridikülem. Der Autor braucht kaum noch eigens hinterher zu schütten. Ausserordentlich komisch sind sie dann, wenn sie wähnen, ausserordentlich tapfer, restlos entschlossen zu sein. Und sie handeln garantiert verkehrt, sobald sie sicher sind, es

könne nichts mehr schiefgehen – ähnlich jenen tolpatschigen Clowns, deren unerbetene Bärendienste alles bloss verschlimmern. Wächst der Chabrolsche Held erst über sich hinaus, dann verliert er den Boden unter den Füßen.

Das Verbrechen ist nicht der Stör-, sondern, als Gedankenverbrechen, der Regelfall. Für jede begangene Tat gibt es Abertausende, die nur in der Phantasie verübt werden. Auf die Frage, ob er den Liebhaber seiner Frau umgebracht habe, kann der Held von «Au cœur du mensonge», René, nur antworten: Selbstverständlich habe ich oft daran gedacht, es zu tun. (Er agiert einmal mehr in einem Klima wie von Simenon, Highsmith oder Rendell.)

Nach dieser Richtung hin erstrecken sich die Jagdgründe eines Moralisten: wo die Gedanken und Vorlieben, die Phantasien und fixen Ideen, die Halluzinationen und Gemütszustände wohnen. Mit andern Worten, es sind die unablässig wechselnden Formen des Ichs.

Sichtbar zu machen gilt es darum immer eines für Chabrol: jenen milden, gleichmässigen Zwang, der seine Helden wie magnetisch oder somnambul vom Fleck lenkt. Die Schwerkraft ihres Verderbens steuert sie voran. Und sie schreiten fort, so weit es noch geht, und wenden sich nie um, weil es sowieso zu spät ist.

Wider besseres Wissen konnte der Held von Chabrols erster Kriminalerzählung keinesfalls kehrt machen, sondern musste hingehen und tun, was er glaubte, nicht lassen zu können. ■